الرومانسية، والاستشراق الفني، والتمصر

النصف الأول من القرن التاسع عشر

د. محمد المهدي*

ثلاث حلقات يناقشها هذا البحث: الرومانسية، والاستشراق الفني، والتمصر (Egyptomanie التعلق بالمصريات) في مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من دوران هذه الحلقات الثلاث في فلك مصر كمصدر إلهام، إلا أن منابعها كاتجاهات فنية، وطريقة معالجة تعود للغرب، وهي حلقات كما ندرك من تتابع المدارس الفنية الغربية منفصلة كل بمقومات خاصة، غير أنها من الطبيعي أن تكون أيضا متصلة بحكم التتابع التاريخي.

وهي أيضا متداخلة بحكم الحوارية الإبداعية التشكيلية. فالرومانسية كان من مصادرها الاستلهام من الشرق بعامة، وتأتي مصر في المقدمة فقد كانت في مطلع القرن التاسع عشر بوابة الغرب للدخول

* مستشار فني - دار الآثار الإسلامية - وزارة الإعلام الكويتية.

إلى الشرق.

وأخرجت الرومانسية فيما أخرجت استشراقا فنيا كان أحيانا تسجيليا فجا، وكان في أحيان أخرى إبداعيا خالصا. ومنهما - أي من الرومانسية والاستشراق الفني- أو من تداخلهما تبلور «الهوس بالمصريات» Egyptomanie ، أو ما أدعوه بالتمصر خاصة بعد أبحاث شمبليون قبل وصوله لمصر وبعدها، وكان هذا التيار قد بدأ غامضا منذ عصر النهضة الأوروبية.

بداية الاتصال بين مصر والغرب

شهدت مصر في الربع الأول من القرن التاسع عشر بداية الاتصال بالغرب، وبدأت مرحلة صراع داخل الطبقة المصرية المتعلمة تعليما دينيا تظهر صراعاً بين الإعجاب الخفي بالفنون الغربية، وبين مشاعر دينية متراكمة مغلوطة تنفر من الصور والتصوير أي الرسم وتضعه في قائمة الكفر. مشاعر صدرت عن فتاوى وآراء خاطئة من رجال الدين، تراكمت لعدة عصور تجد في الرسم خروجا عن قواعد الإسلام. وبالتالي جاءت دهشة المصريين من إعجاب الغرب بتراث ورسوم الفراعنة أجدادهم، والتي كانت في نظر المصريين - نتيجة لجهلهم بها لانقطاعهم عنها - تبدو مستهجنة، وتعود لعصور الكفر والضلال، أو أنها صادرة في تصور العوام عن الجن والمساخيط.

وعن صدمة العامة في مصر آنذاك من فن الرسم يحدثنا كتاب «وصف مصر» فيقول:

«سبق أن تحدثنا عن قلة معرفة المصريين المحدثين بكل ما يتصل بالفنون الجميلة، ولكن يتبقى علينا أن نقول كلمة: إلى أي حد يبلغ عمق هذا الجهل في موضوع الرسم والتصوير نتيجة للمعتقدات التي صاحبت الدين الإسلامي؛ إذ سوف يوضح ذلك كثير من الأحداث التي وقعت أمام أعيننا، اكثر مما توضحه الأفكار أو الآراء التي يمكن أن نقدمها.

كان الأستاذ ريجو Rigo الرسام وعضو المجمع العلمي المصري، قد بدأ سلسلة من الدراسات حول ملامح السكان. وقد كان وصول قافلة النوبة إلى القاهرة عام ١٧٩٩ فرصة طيبة بالنسبة له، ينبغي الإمساك بها، وكان قائد القافلة عبدالكريم على وجه الخصوص يلفت النظر بقوة الملامح النوبية المرتسمة على وجهه، ونجح الأستاذ ريجو في أن يجذبه إليه بإغراء النقود، وبعد مفاوضات طويلة - كثيرا ما انقطعت - جاء عبدالكريم إلى المرسم في حراسة (١٠-١٢) شخصا من مواطنيه، مع كل الاحتياطات التي يمكن أن يقوم بها رجل مقتنع بأنه مستدرج إلى كمين، ومع ذلك فقد أمكن طمأنته في النهاية وإقناعه بصرف حراسه، وبدأ الأستاذ (ريجو) في عمل صورة الرسم، وكان يشير بإصبعه إلى أجزاء الرسم، وإلى الأجزاء التي تقابلها في وجهه، وهو يقول: طيب طيب. ولكن عندما بدأ الفنان يضع الألوان على الصورة، كان التأثير مختلفا تماما، فلم يكد عبدالكريم يلقي عليها نظرة حتى تراجع وهو يصرخ صرخات مرعبة، وكان من

المستحيل تهدئته، وما أن فتح باب المرسم، حتى أطلق لساقيه العنان، وصاح في الشارع بأنه قادم من بيت نزعوا فيه رأسه ونصف جسده. وبعد ذلك بعدة أيام، جاء (ريجو) إلى المرسم بنوبي آخر، يعمل بوابا لأحد بيوت المعهد، فلم يكن أقل من مواطنه شعورا بالرعب عند رؤيته للرسوم، وجرى يقص على جيرانه، بأنه شاهد عند رجل فرنسي عددا هائلا من الرؤوس والأطراف المقطوعة، فسخر إخوانه منه، وتجمع عشرة منهم ليتأكدوا من صحة الواقعة، ولكن لم يكن ثمة واحد من بينهم لم يتملكه الفزع عند دخول المرسم، ولم يشأ واحد منهم أن يبقى في المرسم لحظة واحدة. وقد رسم الأستاذ (ريجو) سيدة من هذه البلاد نفسها جاءت إلى القاهرة مع عبدالكريم، وكان على الرسام أن يرغمها حتى تقتنع بأن تدع نفسها ترسم، وما أن انتهى الفنان من رسم الرأس والزراعين حتى قالت له: لماذا تأخذ رأسي؟ ولماذا تنزع عني ذراعي؟ وبدا أنها مقتنعة بأن كل أجزاء جسمها التي انتقلت صورتها إلى اللوحة، سوف تمحى. ويعتقد المسيحيون من أهل البلاد أن كل الرسوم تمثل قديسين، وكان يوجد في هذا المرسم لوحة لفرنسي، كان الأقباط يخرون أمامها ساجدين عند دخولهم المرسم، كما كانوا يقبلونها في خشوع شديد»[1].

وينفرد المؤرخ المصري عبدالرحمن الجبرتي الذي يسجل أحداث هذه المرحلة من تاريخ مصر بحس متقدم بالمقارنة مع أقرانه من المتعلمين الأزهريين، فهو لا يكفر الرسم أو اللوحات حينما يشهدها، ولا حتى يستهجنها. ويقول عن مكتبة الحملة الفرنسية وما فيها من كتب:

«ولقد ذهبت إليهم مرارا واطلعوني على ذلك، فمن جملة ما رأيته كتاب كبير يشتمل على سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، ومصورون به صورته الشريفة على قدر مبلغ علمهم واجتهادهم، وهو قائم على قدميه ناظرا إلى السماء، كالمرهب للخليقة، وبيده اليمنى السيف وفي اليسرى الكتاب، وحوله الصحابة رضي الله عنهم بأيديهم السيوف. وفي صفحة أخرى صورة الخلفاء الراشدين، وفي الأخرى صورة المعراج والبراق وهو صلى الله عليه وسلم راكب عليه من صخرة بيت المقدس، وصورة بيت المقدس والحرم المكي والمدني، وكذلك صورة الأئمة المجتهدين وبقية الخلفاء والسلاطين، ومثال (اسلامبول) وما بها من المساجد العظام: كأيا صوفية، وجامع السلطان محمد، وهيئة المولد النبوي، وجمعية أصناف الناس لذلك. كذلك السلطان سليمان وهيئة صلاة الجمعة فيه، وأبي أيوب الأنصاري وهيئة صلاة الجنازة فيه، وصور البلدان والسواحل والبحار والأهرام وبراري الصعيد والصور والأشكال المرسومة، وما يختص بكل بلد من أجناس الحيوان والطيور والنبات والأعشاب وعلوم الطب والتشريح والهندسيات وجر الأثقال، وكثير من الكتب الإسلامية مترجم بلغتهم»[2].

ويتحدث الجبرتي عن مرسم الفنان ريجو فيقول:

(وافردوا لجماعة منهم بيت إبراهيم كتخدا السناري، وهم المصورون لكل شيء، ومنهم أريجو (يقصد ريجو Rigo) المصور، وهو يصور صور الآدميين تصويرا يظن من يراه أنه بارز في

الفراغ بجسم يكاد ينطق، حتى انه صور صورة المشايخ كل واحد في دائرة، وكذلك غيرهم من الاعيان، وعلقوا ذلك في بعض مجالس صاري عسكر)[٣].

وفي المقابل لظاهرة التعاطف المتوجس، أو المتحفظ من علماء مصر تجاه فن الرسم، كانت ظاهرة الإعجاب بالآثار والفنون المصرية القديمة تتنامى داخل الغربي الزائر لمصر، والتي تحولت من مجرد التسجيل للقديم الغريب إلى الاستلهام منه، إلى تعاطف مع الحديث المعاصر وأيضا تسجيله.. من عادات وتقاليد، وملبس، ومآكل، وفنون وآداب، بما اتفق مع بحث الرومانسية الغربية النامية عن الأجواء الغريبة، أو ما عرف انذاك بالاكزوتيك Exotique.

ويعتبر الفنان فيفيان دينون Vivant Denon الذي صحب الحملة الفرنسية أول المبشرين بهذا الاتجاه، فقد أثارت خياله فكرة اصطحاب نابليون لعدد كبير من العلماء والفنانين للقيام بجهد علمي وأدبي وفني كشفا عن هذا البلد الشرقي العريق (مصر)، وكان قد اطلع على ما كتبه سافاري C. E. Savary (١٧٥٠ - ١٧٨٨) وفولني C. F. Volney (١٧٥٥ - ١٧٢٠) اللذين سبقا بزيارة مصر. ويستثمر (فيفان) الوقت منذ وصوله القاهرة في ٢٢ سبتمبر عام ١٧٩٨، فيزور ويسجل بالرسم الأهرامات ومقر المجمع العلمي وميدان الأزبكية، ويتوق لزيارة الصعيد حيث ثروة الفراعنة الأثرية فيصحب «دسيه» في غزوه للصعيد.

ومر اللواء الواحد والعشرون الذي التحق «دينون» به بالمنيا ثم ملوي، ولم تلق (أنتينوبوليس) على الضفة الشرقية اهتمامه، إذ لم يكن يحفل بما شيده الامبراطور هادريانوس بمصر، غير أن هرموبوليس على الضفة الغربية قد حظيت بانتباهه برواقها الذي زالت آثاره اليوم، فصاح هاتفا، وقد ملكه الإعجاب حين نظر لأول وهلة إلى الطراز الفرعوني المعماري: «ما أظن الاغريق أتو بجديد، فليس هناك أبدع مما أراه، كما انه ليس هناك أبسط ولا أدق من تلك الخطوط القليلة التي يتألف منها هذا المعمار. فما أخذ المصريون شيئا عن غيرهم من الأمم، وما زحموا خطوطهم الأساسية بزخارف لا ضرورة لها بالغين بذلك ذروة الدقة والبساطة. فللخطوط قدسيتها، وما يبدو للناظر عن قرب من إفراط في الزخارف سرعان مايتلاشى على البعد، ولا يجد بين يديه غير الصورة الحقة المجردة من الحشو، وما أجدرنا أن نطرح جانبا القول الشائع إن العمارة المصرية كانت تمثل الفن المعماري في طفولته. بل هي في الحق الصورة التمطية له» (٤).

وفي صعيد مصر يرسم «دينون» معابد دندرة، والكرنك، والاقصر، وجزيرة فيلة، وأسوان، والنوبة، كما يرسم الأديرة وبعض المعارك كمعركة أبي قير البرية، ومعركة الاهرام، وقدم الموميا، والحياة العامة من عادات وتقاليد وقوافل وحمامات وأزياء، واستغرقت رحلته في الصعيد من ديسمبر ١٧٩٨ إلى يوليو ١٧٩٩.

وما كاد «دينون» يصل إلى القاهرة حتى راح أعضاء المجمع الذين لم تكن الفرصة قد واتتهم لزيارة الصعيد يمطرونه بوابل من الأسئلة، فبسط لوحاته وأوراقه على مائدة المجمع ليقول

لزملائه المشدوهين: «هذه رسوم رسمت أكثرها على ركبتي، أو وأنا على صهوة جوادي، ولم يكن لي أن أتم إحداها على غير هذا الوجه، إذ إنني خلال عام كامل لم أجد منضدة سوية أستطيع أن أستخدمها لأرسم عليها»[٥].

ولعلنا نلاحظ في كتابات «دينون» تلميحا لقيمة الخطوط الخالية من الزخارف في العمارة والفن المصري، بما يوحي بإدراك «دينون» المبكر لاتجاه الفن المصري القديم لفلسفة التجريد، أو الاهتمام بالمعنى الثابت دون التفاصيل العارضة.

وفي فرنسا كانت مدرسة «التصوير الكلاسيكية المحدثة» المولعة بتمجيد البطولات، تعد الشرق ساحة فنية وقفا على المزخرفين وحدهم ينهلون منها، إلى أن كانت الحملة الفرنسية على مصر. فإذا أبو الهول يغدو كما غدت ايزيس والمسلات من العناصر الأساسية للفن الجمالي بعد أن أضافت انتصارات نابليون إلى هذه الأوابد معاني خاصة، وبعد أن عاد الفرنسيون إلى أوطانهم لم ينسوا غرامهم بالقاهرة التي شهدوا فيها بدائع أشبه ما تكون ببدائع «ألف ليلة وليلة»، وعاشوا أسرى تلك الذكريات التي جمعت بين التلادة (من التليد) والمتعة، وبين الحقيقة والخيال. فلقد كان الذين صحبوا نابليون يرون في حملته على مصر صورة تحكي ما فعله الاسكندر من قبل، وتخلده خلود الاسكندر. ونشر «فيفيان دينون» كتابه النفيس المزود بأطلس (صوره المحفورة)، كما ظهر كتاب «وصف مصر» بلوحاته الفريدة من آثار مصر الفرعونية الإسلامية، فاستعان انطوان جان جرو Antoine-Jean Gros بهذه المادة الفريدة لتصوير معركة أبي قير (١٨٠٦) التي وفق فيها إلى التبشير بالرومانسية في إطار تكوين فني كلاسيكي محدث حيث نشهد مختلف عناصر التصوير الاستشراقي، من رايات خفاقة وأزياء مختلفة الألوان في بذخ وإسراف، وغلمان يافعين، وزنوج عراة، وجياد منقضة، ومحاربين أشداء، وجرحى غير مستسلمين يتهيأون لضرب خصومهم الضربة الأخيرة قبل أن يفارقوا الحياة. وكما تنضح اللوحة بما يخالطها من دماء، تبدو فيها أيضا وسامة الغلام التي ترهص بصور الأميرات والراقصات والعوالم والغوازي، كما يرهص المملوك بصور جنود الباشبوزق والأرناؤوط والانكشارية فيما سيأتي من صور شرقية.

ثم ما يلبث أن يطالعنا «آن لوي جيروديه» بعد ثلاث سنوات بالشخوص نفسها، وبالأزياء نفسها في لوحته «ثورة القاهرة»، وقد اصطلح مؤرخو الفن على أن يعدوا هذين التكوينين الفنيين بداية التصوير الاستشراقي الفرنسي[٦].

بدأت الرومانتيكية الاستشراقية مع جرو Gros، وحتى خارج الموضوعات الاستشراقية حيث رسم «جرو» موضوعات غير شرقية، كان للشرق حضوره، وتوجد مجموعة أصلية من الرسوم بالقلم ترتبط بلوحته «معركة الناصرة» تبدو فيها شخصية الباشا التي نراها في لوحة «معركة أبي قير» تتجسد في اندفاع وتلقائية رومانتيكية أكثر من ملابسه التي لا تعطي إلا الغرابة الاكزوتيك (Exotique). وفي فترة الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية عام ٢٠ كان مصطلح (رومانسي) يبدو غامضا، وإن حمل معنى الابتعاد عما هو يوناني أو روماني وصولا إلى

الحقيقة.

وضع «جرو» بعد لوحته «معركة الناصرة» خارج التقاليد المدرسية الكلاسيكية، كما أن سياسة نابليون الفنية كانت تشجع آنذاك الموضوعات المعاصرة. «جرو» كان الوحيد بين الفنانين الموظفين الذي امتلك ذاته الخالصة، وكان الأمر الأكثر جدة في رومانتيكية «جرو» هو التجسيد الحقيقي للجنود الموتى والمصابين بالطاعون والمقاتلين.

وأقرت الرومانتيكية المنتصرة بولائها لجرو، وفي نص يعود لعام ١٨٣١ استشهد جوستاف بلانش Gustave Planche أحد أعمدة الرومانسية لأول مرة بـ «جرو» Gros وجيروكوه Gerichult وديلاكروا Delacrois[٧].

بدأت إذن محاولات الاتصال الأول بين الغرب والشرق العربي من خلال بوابة الشرق «مصر» بالجوانب النظرية التي تدور حول ترجمات أعمال عربية إلى لغات أوروبا، ودخلت هذه المحاولات في دور التطبيق بتحرك حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨، وما صحبها من نشاط ثقافي وحضاري كان من الطبيعي أن يصاغ في قالب الأقوى آنذاك، وهو حضارة الغرب، وما كانت تجتازه هذه الحضارة من صراع بين الكلاسيكية والرومانسية.

الرومانسية

تفاعلت العوامل الآتية لتركز اهتمام الغرب على مصر من الناحية الأدبية والفنية. فضلا عن الناحية الاقتصادية والسياسية - في مطلع القرن التاسع عشر:

أولا: ترجمة ألف ليلة وليلة، وارتباطها في ذهن الغربي بالقاهرة التي كتب عنها بعض الرواد الأوائل من رحالة الغرب.

ثانيا: مقدمات الرومانسية الغربية.

ثالثا: حملة نابليون على مصر من عام ١٧٩٨ إلى عام ١٨٠١، ووضع كتاب «وصف مصر».

رابعا: كشف حجر رشيد، ودور شمبليون في حل رموز اللغة المصرية القديمة.

خامسا: وصول محمد علي إلى حكم مصر عام ١٨٠٥، واستعانته بالخبرة والحضارة الغربية.

سادسا: بدأ الاستشراق الفني، وظهور ظاهرة التمصر Egyptomanie.

ولقد نشأ الأدب الرومانسي في جميع أنحاء أوروبا: في ألمانيا جوته Goethe وشيلر Schiller ، وفي انجلترا شيلي Shelly وبايرون Byron، وفي فرنسا هوجو Hugo وموسيه Musset، وفي روسيا بوشكين Pouchkine وجوجول Gogol.. أما في الفن فإن ديلاكرو Delacrois وجيريكو Gericault في فرنسا، وتيرنر Turner وكونستابل Constable في انجلترا، وجويا Goya في إسبانيا، وفردريك Friedrich في ألمانيا، وميناردي Minardi في

إيطاليا، كانوا من أعلام الرومانسية المعروفين. وتقوم الرومانسية على تغليب الخيال على الواقع، والاعتماد على العاطفة الشخصية، والبحث عن الغموض والوساوس والتأمل المجنح والاغرابية Exotisme للبحث عن عالم جديد غريب بتقاليده وبمظاهر الحياة فيه [٨].

في الفنون التشكيلية (الرسم والتصوير والنحت) تهافتت الكلاسيكية، واصبحت المناهل الاغريقية اللاتينية مملة. فالتجأ الفنان إلى المناخ الانجلوسكسوني والجرماني المشبع بالتهاويل، ولم يكن هذا جديدا على أوروبا. ففي القرن التاسع والعاشر ظهر في فرنسا وإيطاليا ذوق جامح مماثل، على أن (جويا) يعتبر اول من فتح الطريق إلى الخيال الخرافي الواسع في نهاية القرن الثامن عشر، وهكذا تراجعت الكلاسيكية إلى الوراء، إلى العصور الوسطى حيث الأطلال والأوهام، وإلى الشرق ومصر خاصة حيث الخيال والسحر الخارق.

على ان هذا الاتجاه الجديد لم يتنكر لقواعد القياس، والتناسب التي ترسخت في الكلاسيكية، ولكن المواضيع ذاتها هي التي اعطت لهذا الاتجاه طابعه الخاص [٩].

وعندما أصبح ديلاكروا في الثلاثين من عمره، كان قد احتل مكانا رفيعا في أوساط الفن، بعد النجاح الذي أحرزه عند تقديمه لوحة (مركب دانتي) La Barque de Dante عام ١٨٢٢، و(مذبحة سكيو) la Massacre de scio عام ١٨٢٤، وأخيرا لوحة (الحرية تقود الشعب La liberté guidant le peuple عام ١٨٣٠، وكان ديلاكروا يستوحي لوحاته من شعر (بايرون)، أو من قصص التاريخ.

ولقد استعار للوحاته الشرقية بعض الملابس الشعبية والأسلحة والأدوات العربية من أصدقائه المستشرقين امثال: جول روبير أوجست juls - Robert. Auguste (١٧٨٩ - ١٨٥٠) الذي كان قد زار مصر وسوريا عام ١٨٢٠، وحمل منهما كثيرا من المتاع، بالإضافة إلى صور واقية أنجزها بألوان الباستيل تمثل الحياة العربية في هذين البلدين [١٠].

وكان عام ١٨٣٢ تحولا حاسما في عمله، فبعد توصية من الآنسة مارس Mars تعرف الفنان بالكونت شارل دي مورناي Charles, de mornoy، وكان مكلفا بمهمة لدى سلطان المغرب مولاي عبدالرحمن من خلال صلته بسفارة المغرب، رحل إلى طولون في ١١ يناير عام ١٨٣٢، ووصلت البعثة إلى طنجة في ٢٥ من نفس الشهر، وبفضل مفكرات الرحلة (٢ في اللوفر وواحدة في شانتلي Chantilly) ومراسلات الفنان، تستطيع أن تتابع يوم بيوم رحلته إلى المغرب والجزائر وإسبانيا، وخلالها تكشفت له ليس فقط الآثار القديمة، ولكن أيضا سحر الألوان والضوء، وصارت رسومه الأولية المتنوعة التي سجلها في مفكراته مرجعا ثمينا له في المستقبل [١١].

دهش ديلاكروال نبالة مسلك وهيئة طبقات المجتمع المغربي، و بدت له الشخصيات وكأنها قد خرجت لتوها حية من التاريخ القديم، وكتب يقول: (روما لم تعد في موضع روما، والقديم ما عاد فيه ما هو جميل). الألوان مرتعشة والضوء المتفجر يحركها بعمق، ويدفع لحماس

استخدامها كعنصر أساسي كون مسبقا على سطح الباليتة (لوحة الألوان)، هذا التباين في الألوان، وعلى طول فترة إقامته في المغرب كان ديكلاكروا ينجز كل يوم مجموعة من رسومه الأولية بالقلم، أو بالألوان المائية مع تعليقات. و كون هذا الإنجاز سبع مفكرات صغيرة بيعت مع بيع مرسمه، واحدة منها الآن في متحف كوندية condé في شانتلي Chantilly، واثنتان في مكتبة الرسوم بمتحف اللوفر بباريس، والرابعة بيعت في يونيو ١٩٨٣ في مزاد مونت كارلو بمعرفة Sotheby, Park, Bernet, Monaco، وآلت بالشفعة إلى اللوفر. وهذه الرسوم الأولية شكلت لديلاكروا منبعا لا ينضب لمدة ثلاثين عاما قادمة من حياته. وفي هذا الوقت كان من الصعب جدا على الفنانين عمل دراسات على المسلمين لولا دعوة نائب القنصل فرانس جاك دي لابورت France, Jacques Delaporte لشخصيات محلية إلى القنصلية حتى تتاح لديلاكروا فرصة مقابلته، وعلى العكس كان من السهل الحصول على شخصية يهودية، ومن بين الوجوه العديدة التي رسمها ديلاكروا كان هناك واحد جميل لابنه إبراهيم بن شيمول المترجم اليهودي للبعثة، وقد أهديت مع ١٧ غيرها مائية إلى الكونت دي مورناي de Mornay ، وبيعت بالمزاد العلني بعد موت الكونت، ورحلت البعثة إلى مكناس في مارس ١٨٣٢ مع ١٢٠ فارسا و٣٠ جملا و٤٢ بغلا. وأتيح لديلاكروا أن يرسم رسوما أولية للسلطان الذي أهدى بعد نجاح المفاوضات أسدا ونمرا ونعامة وغزالين و أربعة أحصنة للويس فيليب Louis Philippe، وقد رسم في مكناس رغم الظروف الصعبة، فقد كان ديلاكروا ملاحقا دائما بالبعض الذين يهددونه، واضطر أحيانا إلى قذف الحجارة، أو إطلاق الأعيرة النارية لمجرد الخروج إلى الشرفة. وبعد رحلة في إسبانيا في انتظار التوقيع الرسمي على المعاهدة، تركت البعثة طنجة في يونيو بعد راحة في أوران Oran. ووصل إلى الجزائر في ٢٥ مارس، ويبدو أن ديلاكروا أثناء الأيام الثلاثة التي توقفوا فيها قد نجح في زيارة حريم رئيس الداي Dey، وأنجز لوحة من أشهر أعماله الاستشراقية (نساء الجزائر في جناحهن) «متحف اللوفر»، وفيها تبدو النساء المسترخيات غير المشغولات بعمل يستعرضن مظاهر الإثارة في جو شديد الملل، وفي الوقت الذي انشغل ديلاكروا بالأعمال الرسمية، واستلهام أعمال بيرون Byron، ودانتي Dante، وشكسبير، ظل مشغولا برحلته إلى إفريقيا، وأنجز باستخدام رسومه الأولية أعمالا منها: (متدينون متعصبون) و(سرية) و(سعيد المغربي يزور قبيلة) و(موسيقيون يهود من موجادور Mogador) و(سلطان المغرب في صحبة حرسه)، وكان عادة ما ينفذ أكثر من نسخة، وهذه الأعمال توجد الآن في متاحف أوروبا وأمريكا الشمالية، وخلال خمسينيات القرن الماضي، وحرصا على هذه الذكريات تحولت أعمال ديلاكروا الاستشراقية إلى الواقعية، عالج فيضا من موضوعات متنوعة (الحريم وصراع مسعور) و(قتال الأسود) و(الخيول والرجال)، ونراها تقدم الشرق الخيالي والغريب والفخم في آن واحد[١٢].

على أن ديلاكروا لم يكن فنانا استشراقيا وحسب، بل كان مدرسة فتحت الطريق أمام الفنانين الغربيين للكشف عن أسرار الجمال في بلاد العرب، ويمكننا تلخيص دور ديلاكروا في

النقاط الآتية:

١- لقد جسد ديلاكروا الموضوعات التي كانت تشغل خيال الأوروبيين، مثل حياة القصور الداخلية، والحمامات والحريم والفروسية وصيد الأسود والعبيد. هذه المواضيع كانت تشكل العالم الخيالي عند الغربيين.

٢- لقد فتح ديلاكروا باب الاغتراب Exotisme. فلقد كان الفنانون المبتشون يعتقدون أن سمعة ديلاكروا إنما تعود إلى مواضيعه المغتربة الشرقية، التي تمثلها دائما حتى نهاية حياته.

٣- لقد وجدت الرومانسية المبنية على المبالغة والقصة والتخيل ضالتها في الشرق، وهكذا فإننا نرى أن عددا كبيرا من الرومانسيين تأثر بديلاكروا مستفيدا من تمثيله للحياة العربية، ولتقاليد العرب وأساطيرهم وأخلاقهم.

٤- إن اكتشاف الشرق أدى إلى إبراز أهمية الفن العربي عند الغرب، مما دفع إلى إعادة النظر في مقومات الفن الغربي، فحلت موضوعات جديدة محل موضوعات الأسلوب الكلاسيكي المحدث القائم على الفخامة والموضوعية الجدية، ولقد بدأت تسيطر على الأسلوب الجديد تعابير إنسانية خالصة من كل ارتباط موضوعي. ومنذ ديلاكروا أصبحت الألوان السائغة هي الألوان الأصلية الخالصة، وليست ألوان الطبيعة ذاتها، أو ألوان المرسم القاتمة[١٢].

ونتبين عند الناقد هربرت ريد Herbert Reed نقطة جديدة حول فن ديلاكروا حيث يقول في كتابه (معنى الفن): The Meaning. Of. Art.

«وكان التصوير، مثل أي عنصر حيوي آخر بالنسبة إليه، وربما لم يوجد لدى روبنز Rubens من قبله، وماتيس Matisse بعده، اللذين استخدما التصوير بنفس الطريقة المباشرة، بمعنى أنهم استخدموا التصوير لا باعتباره وسيلة لنقل الفكر بطريقة واعية، وإنما باعتباره نشاطا غريزيا مصاحبا لنفس عملية الفكر. وقد تبدو هذه التفرقة تفرقة ثابتة، ولكنها من الممكن أن تقارن بالتمايز القائم بين التركيب الشكلي، وبين الارتجال في الموسيقى، إذ نفترض دائما أن العازف الذي يرتجل قد نظّم نفسه أولا عن طريق التدريبات الشكلية المجهدة، ويمكننا أن نكتفي تماما بالمتشابهات الموسيقية في حالة ديلاكروا، لأنه كان عاشقا للموسيقى، وقد تحدث دائما عن لوحة ألوانه Palette كما لو كانت سلما موسيقيا يؤلف عليه تناغماته، وهو يدين بالكثير لكونستابل بوصفه ملونا، وهو أول من يعترف بذلك، ولكنه أمعن في هذا الطريق أكثر من كونستابل، كما أنه استخدم الأساليب التي استخدمها كونستابل في تحليل الطبيعة، استخدمها في تكوين تركيب خيالي من خلقه هو: وقد كان مغرما بقول إن الطبيعة ليست سوى قاموس. إننا نبحث في الطبيعة عن النغم الصحيح، والشكل المعين تماما مثلما نبحث في القاموس عن المعنى الصحيح لكلمة ما، أو هجائها، أو تصريفها، ولكننا لا ننظر إلى القاموس باعتباره مؤلفا أدبيا مثاليا لابد لنا من النقل عنه، ولم يعد من الواجب علينا أن ننظر إلى الطبيعة باعتبارها نموذجا لابد من أن ينقل عنها. إن المصور يتوجه من أجل الإلهام إلى الطبيعة، وما توحيه إليه

من افكار، وبخاصة لكي يجد فكرته الرئيسية، أو «القرار» الموسيقي لمؤلفه، اما النغم الذي يشيده هو فوق هذه القاعدة فهو من صنع خياله وحده»[14].

وكانت خطوة الفنان ديلاكروا لقراءة الضوء والطبيعة ووصوله إلى فكرة الخلق الخاص بالفنان مستقلا عن المرئيات في صورتها المباشرة من نتاج احتكاكه بالشرق العربي، وهي خطوة اقتراب غير مقصودة من مفهوم الفن المصري القديم، من الفرعوني الرمزي، إلى العربي التجريدي في مرحلة قوته، وإذا كانت هذه الخطوة قد مهدت في تاريخ الفن الغربي للوصول إلى مدارس الفن الحديث في الزمن البعيد، فإنها واكبت وأثرت فكرة الرحلة إلى مصر للاستلهام من عالمها المشحون بالزخارف والألوان والأضواء، في فترة كانت مصر بدورها في عهد محمد علي تبحث عن الغرب في سبيل النهضة والتطوير، وانتج هذا اللقاء ما يعرف بالاستشراق الفني.

الاستشراق الفني

تبعت حركة الاستشر اق الفني بشكل عام المدارس الفنية الغربية، فقد بدأت رومانسية، ثم انتقلت إلى الواقعية التسجيلية، ثم كانت تأثيرية، ووجدت الاستثناءات. ففي المرحلة الرومانسية كان هناك الفنان التسجيلي، وفي المرحلة الواقعية استمر البعض رومانسيا، كما استمرت الواقعية التسجيلية في المرحلة التأثيرية، بل واستمرت التأثيرية الاستشراقية وسط التيار العام لمدارس الفن الحديث التي سعت إلى التجريد في الفن في أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن العشرين.

وإذا كان جرو Gros الفرنسي يعد بلوحته (معركة أبي قير) عام ١٨٠٦ هو البادئ بالاستشراق الفني الفرنسي من مصر، فإن الفنان «صولت» Salt الإنجليزي يعد البادئ بالاستشر اق الفني الإنجليزي المرتبط بمصر، وإن كان الفارق بينهما كبيرا، فالفنان (جرو) كانت مكانته وإمكانياته الفنية أكثر بكثير من (صولت) الذي انشغل بالتنقيب عن الآثار المصرية.

في عام ١٨٠٦ زار هنري صولت Henry Salt مصر، ورسم عدة تخطيطات مبدئية للقاهرة، وما لبث (صولت) أن سعى كي يظفر بتعيينه قنصلا بمصر مؤملا أن يوفق في جمع عدد من الآثار لحساب أحد أغنياء الإنجليز طمعا في مزيد من الثراء، وظل يمارس هوايته حتى وفاته عام ١٨٢٧ بعد أن استولى عليه هيام رومانسي بمصر وآثارها[15].

وكان سكان مصر التي صبغها محمد علي بصبغة الحداثة، والتي كان أمراؤها يرتدون الأزياء التركية، يتطلعون بعين الإعجاب إلى الغرب بأزيائه وعاداته، وينشدون بصفة خاصة معونة فرنسا في إعادة تنظيم أجهزتها الإدارية وزراعة تربتها وتدريب جنودها، وهو ما حدا بمحمد علي إلى إحاطة نفسه بجمهرة من المهندسين الفرنسيين، برز من بينهم مهندس على صلة وثيقة بحديثنا هو باسكال كوست Pascle Cost الذي أسهم إسهاما قيما خلال الأعوام

العشرة التي قضاها في مصر حين وصل إليها عام ١٨١٧ ليؤسس فيها مصنعا للبارود والمفرقعات، وليشرف على تشييد العديد من المرافق العامة، ولقد سجل أروع اللوحات المحفورة والرسوم الملونة بأمانة شديدة ودقة متناهية في كتابه الفذ الكبير الحجم (العمارة الإسلامية أو آثار القاهرة ١٨٢٧ - ١٨٣٩)[١٦].

وبين عامي ١٨٢٥ و١٨٣٥ كانت زيارة وإقامة العالم والفنان الإنجليزي ادوارد وليم لين Edward. W. Lane لمصر مرتين، قصد من الزيارة الأولى دراسة أحوالها قديما وحديثا، من لغة وآداب وآثار في القاهرة وضواحيها، من الشمال إلى الجنوب، وسجل مشاهداته بالنص والرسم في أكثر من ألف صفحة، ومن مئة رسم، وضمها في كتابه (وصف مصر Description, of Egypt (غير كتاب الحملة الفرنسية) الذي ظل مخطوطا ولم ينشر إلى الآن. ثم عمد لين Lane إلى تجميع ما كتبه فيه عن المصريين المحدثين وإعداده ليكون أساسا لكتابه (المصريون المحدثون: عاداتهم وشمائلهم Manners, and Customs, of Modern, Egyptians الذي ألفه في رحلته الثانية إلى مصر، ويضم ١٠٤ رسوم من عمل الفنان (لين) تتراوح بين مجرد التسجيل، وبين لوحات تتوقف عند العمارة الإسلامية، ونماذج من الوحدات الزخرفية العربية، إلى جوار مظاهر الحياة اليومية التي استهوت الاستشراق الفني آنذاك، وجاء في كتاب (المصريون المحدثون:عاداتهم وتقاليدهم) عن العمارة في القاهرة:

«ويبرع المصريون على الأكثر في فن العمارة، فتجد أجمل نماذج العمارة العربية في العاصمة المصرية وضواحيها، وليست المساجد والأبنية العامة الأخرى وحدها هي التي تستحق الاعتبار لعظمتها وجمالها، ولكن الكثير من المساجد الخاصة أيضا تثير الإعجاب، ولاسيما هيئتها الداخلية وزخرفها. على أن هذا الفن كأغلب الفنون الأخرى انحط كثيرا في السنوات الأخيرة، فقد أخذ المصريون عن الأتراك طرازا جديدا ساذج الشكل، بعضه شرقي وبعضه أوروبي، وفضلوه على العربي، وتتم الأبنية ذات الطراز القديم (أبوابها وسقوفها) عن ذوق فريد»[١٧].

وإذا كان (لين) قد قصر دراساته على القاهرة وطبقتها البرجوازية فإن الفنان الإنجليزي (روبرت هاي Robert Hay) قد فضل الحضارة المصرية القديمة، تولى (هاي) أمر بعثة علمية جاءت لمصر من عام ١٨٢٨ إلى عام ١٨٣٦. اتقن أعضاؤها اللغة العربية، وعاشوا مع (هاي) وزوجته في إحدى مقابر (طيبة)، ونشر (هاي) بعد عودته لبلده كتابه (صور من القاهرة Illustrations of Cairo) يحوي ما أنتجه من لوحات خلال فترة إقامته بمصر.

وجمع الفنان والعالم الفرنسي بريس دافين D'avennes Presse بين عشقه للآثار المصرية القديمة والآثار الإسلامية، ومظاهر الحياة اليومية في زمانه. جاء إلى مصر عام ١٨٢٩ ليعمل مهندسا معماريا في خدمة إبراهيم باشا، ولكن تعلقه بالآثار والفنون والحياة الشعبية جعله يتمرد على سلطة محمد علي مدافعا عن أهل البلد، فتعرض للمضايقة والمطاردة، ولكنه ظل

متمسكا بموقفه. استقال من عمله عام ١٨٢٧، وأتقن العربية والعامية المصرية، ولبس الزي الشعبي، وتسمى باسم ادريس أفندي Edris-Effendi، وتفرغ لأبحاثه وفنونه.

ولكن ماذا نعلم عنه.. حياته، أعماله، بالنسبة للقراء المثقفين لم يكن أكثر من اسم، بل ليس بالاسم الكبير. وبالنسبة للمتخصصين في الآثار كان رساما موهوبا، مؤلف مجلدات رائعة صارت نادرة، ولكن لابد لنا من الاعتراف بأن هذا لا يوفي (بريس) حقه، وليس فقط لأنه كشف بطريقة متفردة عن روائع الفن والعمارة الفرعونية، ولكن لجهده المعادل لذلك في مجال الحضارة العربية. فهو صاحب تجربة فريدة إذ أتاح له الحظ أن يمضي سبعة عشر عاما من حياته في مصر.

ولا يعدل جرأة اكتشافاته وتهور مغامراته، إلا نفاذ بصيرته وقوة ملاحظته، واتساع معارفه ورغبته العارمة في بلوغ الحقيقة... مهندس، مكتشف، مستشرق، عالم مصريات، رسام، مصور بالألوان المائية، صحفي، توزعه بين العديد من القطاعات كان دليل عبقريته ونشاطه ونزاهته التي لا تقارن. يدين له علم المصريات باكتشاف أوراق بردي هيراطيقية Hiératique عام ١٨٤٢ ونسبت إليه. ويدين له علم الآثار بنشر عدد من الآثار التي كرس لدراستها سنوات من الجهد، مضحيا بثروته ومنصبه. أنتج بريس دافين مجلد الآثار المصرية Monuments, de L صegypte ويتكون من ٥٠ لوحة مزدوجة، ويشكل استكمالا وتتابعا لكتاب آثار مصر والنوبة، Monuments, de legypte, et de la nuble لشامبليون Champollion (١٨٤٧). وألف كتاب الآثار المصرية وتاريخ الفن المصري منذ القدم إلى السيادة الرومانية Lhistoire, de Lart Egyptien, dapres, les monuments, depuis, les temps, les plus Reculés, Jusqua. la. domination. Romaine وهو أطلس يتكون من جزءين و١٦٠ لوحة مزوجة بطباعة حجرية وحفر (١٨٥٨ - ١٨٧٧). وألف أيضا كتاب (الفن العربي من آثار القاهرة من القرن السابع إلى نهاية القرن الثامن عشر (١٨٦٧-١٨٧٩) Lart arabe. Dapres, les monuments, du caire depuis, le viie siécle, jusqua. la. fin. du. Xviie siécle (1867-1879) يتكون من ثلاثة مجلدات، ويحتوي ٢٠٠ لوحة كبيرة مزدوجة من الطباعة الحجرية، وهو مؤلف نادر لا غنى عنه لأي فنان أو عالم[١٨].

وحتى ظهور بريس دافين كان الفن الفرعوني في نظر المهتمين من الغربيين مجرد فن هندسي معماري مشكل من خطوط وكتل ذات أبعاد ومقاييس فحسب، كما جاءت رسوم شامبليون وأعوانه برغم دقتها جامدة، غير أن هذا الفن الموضوعي ما لبث حين مسه (بريس دافين) بريشته السحرية أن رف بالحياة النابضة ودفء الجاذبية المشبوبة. كان علم الاركيولوجيا بعد كتاب (وصف مصر) الفرنسي وبعد شامبليون في انتظار فنان عظيم يضفي عليه لمساته الرهيفة وحساسيته الجياشة، وسرعان ما ظفر به في شخص ادريس أفندي. أما ديننا نحن العرب نحو بريس دافين في مجال الاركيولوجيا الإسلامية فإنه يتجاوز ديننا نحوه في مجال الاركيولوجيا الفرعونية. ولقد وصل بريس دافين إلى مصر في نفس الوقت تقريبا الذي غادرها فيه باسكال

كوست. ولعل هذه المصادفة ترمز إلى شيء ما: فلقد فتح المهندس (كوست) أمام العالم أبواب المساجد على مصراعيها بعد أن عاش بينها يكشف ملامحها الأخاذة، ويتغنى بألوان زجاجها المعشق، وبجصها المشغول، وبتكفيتاتها من الصدف، وبأبوابها من خشب الأرز المحلاة بالتوريقات (تفريعات على شكل ورق الشجر) المتشابكة من العاج وببلاطها من القيشاني وبمصاحفها المذهبة. وإذا كنا من خلال رسوم (باسكال كوست) الخطية الدقيقة ومصوراته الأنيقة ذات الألوان الصارخة نشهد عمارة الفاطميين والخلفاء والمماليك في ذروة مجدها وجلالها، ولكن في إطار من الجمال التجريدي ووحدة من التصميم الموحي بالوحدانية وعبقرية تنتهي ما من شك إلى اتجاه عقلاني. إذ لا نلمس في صحبة باسكال كوست إلا جوهر الأثر فحسب عاريا من غلالات الجمال المتخيلة، فإن بريس دافين ما يكاد يصل بفرشاته المثابرة ومجموعة ألوانه المتناغمة إلى أحد المواقع حتى تتوهج الحياة فيه، وتنهض الحضارة من سباتها، ويسبح الماضي بنشيد من الألوان الرفافة، يمضي في موكبه الخشب المحفور، والنافورات، والقيشاني، والفسيفساء، والمطرزات، والمنمنمات المصورة، والأثاث والنحاسيات. ثم ها هو ذا البيت المصري بريشة (بريس) قد انخلع غموضه مرحبا بنا يدعونا إلى دخوله، وعلى حين كشف لنا (كوست) عن الكمال الهندسي للفن العربي، رده إلينا (بريس دافين) إنسانيا نابضا بالحياة سهل المنال، وفي هذا يكمن ما يدين به الإسلام إلى الفنان الفرنسي الذي تسمى باسم إدريس أفندي[19].

ومن الفنانين المستشرقين الذين صحبوا البارونات أصحاب المشاريع في مصر آنذاك الفنان الفرنسي ادريان دوزا Adrien, dauzats ولد عام ١٨٠٤، وفي عام ١٨٢٨ شارك البارون تيلور Taylor لزمن طويل مشاريعه الفنية.

صحب الفنان ادريان البارون تيلور إلى الشرق الأدنى في مهمة رسمية وهي وصوله لاتفاق مع محمد علي لشحن مسلة الأقصر إلى فرنسا. وخلال ستة أشهر من أبريل إلى أكتوبر عام ١٨٣٠ تحددت ميول الفنان ادريان بعد إقامته في القاهرة، وفي وادي النيل، وفي صحراء سيناء، وأخذته على وجه الخصوص الرسوم التأثيرية في دير سانت كاترين.

وفي شهر يوليو رحل إلى فلسطين، ثم سوريا، ثم إلى يافا، والقدس، ودمشق، ثم إلى البتراء، وبعلبك. ونشر (دوزا) عام ١٨٣٩ وصفا لرحلته (خمسة عشر يوما في سيناء) بالاشتراك مع الكسندر ديما الأب ALEXANDRE, DUMAS. وفي نفس العام نشر البارون تيلور ما يتعلق بسوريا ومصر وفلسطين، وجاءت مئات الرسوم التي رسمها (دوزا) في أيام متفرقة وعلى عجل وفي ظروف صعبة، جاءت ليس فقط كوثيقة للآثار، ولكن مليئة بالمعلومات عن السكان مركزا على الوجوه على خلاف العديد من الفنانين المستشرقين في تركيزهم على الأزياء، والأسلحة والتفاصيل الفلكلورية، وصارت هذه الرسوم ولعدة سنوات منبعا للفنان لتحقيق العديد من أعماله الفنية[20].

وصحب الفنان الفرنسي بروسبيه ماريا (ولد عام ١٨١١ Prosper, Marilhat) البارون فون هيجل Von, Hugel في رحلة إلى الشرق الأدنى، رحلا في أبريل عام ١٨٣١ إلى اليونان ومنها إلى مصر، وقام (بروسبيه) برحلة صحراوية إلى سوريا ولبنان وفلسطين، وانتهى إلى يافا عائدا إلى مصر، حيث أنجز دراساته الفنية للعديد من القوافل والمخيمات في الفضاء الواسع الموحش بالصحراء. ولما كان قد أخذه عشق مصر فقد رفض الرحيل إلى الهند بصحبة البارون، وبدا له تشابها بين المنحوتات الأثرية المصرية ووجوه السكان، وكان شديد الحساسية لتأثير أهل هذا البلد عليه. وفي آخر عام ١٨٣٢ رحل إلى الاسكندرية حيث رسم العديد من البورتيريهات لحاجته للمال وأيضا للدراسة، رسم محمد علي، والأثري بريس دافين، وشخصيات أخرى، رسم أيضا ديكورات مسرح المدينة، وشغل هذا النشاط يومه حيث طاف بالدلتا إلى مايو ١٨٣٢ حيث رجع إلى ساحل سفنكس SPHINX لترحيل مسلة الأقصر. وقد أثارت مشاركات الفنان (ماريا) في معرض صالون عام ١٨٣٤ ضجة بين الجمهور والنقاد في حماس وإجماع، خاصة تيوفيل جوتييه Theophile, Gautier الذي أعطته لوحتي ميدان الأزبكية وحي الأقباط في القاهرة (إحساسا بحنين للشرق الذي لم أزره أبدا، اعتقدت أنني أدركت للتو جانبي الحقيقي، وحينما كنت أدير نظري عن اللوحة الحية كنت أشعر بالغربة)[٢١].

ولم يكن الحضور إلى مصر إعجابا بحضارتها وفنونها قاصرا على الأفراد، فقد توجهت إليها بعض التيارات الثقافية الغربية، كان على رأسها في الربع الأول من القرن التاسع عشر أعضاء الحركة السان سيمونية Saint-Simoniens في فرنسا، وكان سان سيمون Saint, Simon الذي ولد عام ١٧٦٠ أول داعية في الغرب لإنشاء علم الاجتماع الحديث، سعى إلى تحقيق حلم أن تقوم السياسة على الأخلاق، نادى بتغيير الملكية الوراثية لإصلاح النظام الاجتماعي، وفرض سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج. وصاغ خليفة سان سيمون ويدعى الأب انفانتان Le Epere Enfatin مذهب السان سيمونية مع أنصاره الذين استهوتهم مصر بماضيها العريق، ووصلت مجموعة منهم عددها ٥٠ رجلا من المهندسين والفنانين والكتاب على رأسهم (انفانتان) ومنهم الفنان (فيليب جوزيف ماشيرو) Philip Joseph, Machereau والموسيقار (فيليسيان) Felicien والنحات (الريك) Alric . وصلوا إلى مصر عام ١٨٣٣ لشق قناة السويس، وتحقيق أحلام إنسانية أخرى طموحة.

وما يلبث (الريك) أن يموت في مصر، وأن يعود (فيليسيان) إلى فرنسا، غير أن فيليب جوزيف ماشيرو يؤثر الإقامة في مصر، وكان شخصية فريدة تستحق منا التوقف، فقد وفد إلى الاسكندرية وله من العمر اثنان وثلاثون عاما، ممتلئا حيوية، خصب الخيال، بوهيمي الشخصية، غزير الشعر أشعث، رساما مبدعا، موسيقيا بارعا، ممثلا موهوبا، وكاريكاتوريا لا يبارى، وكان قد استمع إلى الأب انفانتان يبشر بالسان سيمونية في فرنسا، وأثارت هذه الدعوة مثاليته الكامنة وحماسته لهذه المبادىء فانخرط في سلك السان سيمونية، وما لبث أن أصبح النديم الفكه والطفل المدلل للجالية الفرنسية بالقاهرة، فكان يقوم بالتمثيل على خشبة

مسرح القاهرة بالموسكي وتمثل امامه بونوم Bonhomme بائعة الخردة الفاتنة التي ذكرها (جيرار دي نرفال) مرارا في كتابه (رحلة إلى الشرق)، وقد أحبه سليمان باشا حبا جما، والحقه بالعمل في صحبته، فكان ماشيرو يرسم في أي مكان فوق حوائط قصر سليمان باشا، او في الاماكن ذات الطراز العربي، يرسم لوحات الريف حول طبية مستقاة من الرسوم المحفورة الواردة في كتاب (وصف مصر)[٢٢].

وكانت شهرة كل من دافيد روبرتس David Roberts وجون فردريك لويس John, Frederick Lewis قد ذاعت بفضل تصاويرهما لإسبانيا التي زاراها عام ١٨٣٠ بعد طوافهما بانحاء القارة الاوروبية، وقد امتدت رحلة روبرتس إلى طنجة في اول رؤية له للبلاد العربية قبل زيارته عام ١٨٣٧ لمصر والشرق الادنى التي وضع عنها كتابه الضخم (الأراضي المقدسة ومصر والنوبة) ضمنه مجلدات ثلاثة فصلاً عن مجلده عن مدينة القاهرة. ولعل العمارة الإسلامية التي كانت شبه مجهولة في أوروبا وقتئذ قد اكتسبت بعدا جديدا بفضل لوحات روبرتس عن مساجد القاهرة، وبخاصة عن جامع السلطان حسن، ولعل من الغريب أيضا أن يهدي كتابه وهو الإنجليزي إلى ملك فرنسا (لوي فيليب). وقد أضفى عليه هذا الكتاب شهرة واسعة جعلت منه ألمع الرسامين الذين زاروا المنطقة حتى أن الملكة فيكتوريا تاقت إلى رؤية هذه اللوحات، كما جرى عرضها في لندن وسائر المدن البريطانية، وكان من أسبق المشتركين لاقتناء هذا الكتاب أسقف (كانتر بري) و(يورك)، واغلب الظن أن عمله في مستهل حياته بتصوير المناظر في مسارح (أولدفيك) و(دروري لين) ثم (كوفنت جاردن) حيث صمم ورسم سبعة عشر منظرا لأوبرا (الاختطاف من السراي) لموتسارت (موزار)، كان سببا في شحذ حسه الدرامي، وسيطرة الطابع المعماري على أسلوبه، الأمر الذي يتجلى في شتى لوحاته المتنوعة عن مساجد القاهرة والمعابد الفرعونية وآثار الصعيد والنوبة، تلك التصاوير التي تتميز بالدقة والتؤدة كما تتجلى فيها موهبته كرسام يحسن توزيع الكتل، إذ كان على جانب من الحس بنسب التكوين في الصورة، كما كان بارعا في إخضاع الجزئيات للكل دون أن تفقد لوحاته شيئا من ثرائها[٢٣].

كذلك انفرد هذا الفنان بقدرته الفائقة على استلهام صور أسرة من أبسط المناظر التي قد لا تتصف في ذاتها بأي شيء مميز، وقد سجل روبرتس الموضوعات المعمارية بتفاصيلها العامة دون إقحام التفاصيل الزائدة عن الحاجة، وكانت تصاويره المصرية خاصة، والتي لم تعوزها الدقة في جوهرها رومانسية الطابع بالمقارنة بموضوعية الصور الفوتوغرافية المبكرة. فلوحات اطلال معبدي الاقصر ودندرة على سبيل المثال تنطوي على لمحات من الحزن والشجن على ضياع الإنسان، واندثار أعظم ما خلفته العبقرية البشرية من آثار، وهو ما نلمسه في أغلب صوره المصرية، ويستخدم روبرتس الضوء والظل استخداما دراميا في تصوير العمائر المصرية، وخير نموذج لذلك لوحة البهو الخارجي لمعبد (ادفو) التي تضم هيكله الداخلي وصحنه الامامي وبوابته الضخمة، والتي تناسقت على نحو يشي بتأثره بالأسلوب المسرحي، وعلى حين بعث استخدامه للتلاعب بين الضوء والظل في لوحة معبد (دندرة) من الخارج

الحيوية في المشهد، أتاح له توزيع الضوء بانتظام متوازن في الداخل تسجيلا شاملا لتفاصيل نقوش هذا المعبد التي حفظها الزمن سليمة(٢٤).

وقصد جون فردريك لويس القاهرة عام ١٨٤١ بعد روبرتس ببضع سنين، غير أن اهتمامه بالشرق كان يختلف عن اهتمام روبرتس، إذ ارتدى ثياب أثرياء الأتراك العثمانيين، وعاش كما يصفه «ثاكري Thackeray، مسترخيا مسلما زمامه للأحلام والأوهام بين الأدخنة المتصاعدة من الطباق المخدر في بيت تركي الطابع أثاثا ومحتويات»، ولم يعد إلى لندن إلا عام ١٨٥١ بعد أن جمع حصيلة كبيرة من التخطيطات الأولية استخدمها في رسم لوحاته التي أتاحت له حياة رغدة حتى آخر أيامه، وكانت لهذه التخطيطات الأولية جاذبية أشد من جاذبية اللوحات الزيتية، ولوحات الألوان المائية التي رسمها فيما بعد نقلا عنها، إذ تجلى فيها بوضوح الضوء الساطع والألوان الرقاقة لمشاهد الطرق والسوق والحريم بالقاهرة(٢٥).

ومن الفنانين المستشرقين الفرنسيين أصحاب النفوذ والمكانة السياسية في فرنسا، وعبر على مصر في الأربعينيات من القرن الماضي الفنان هوراس فرنيه Horace Vernet. ولد عام ١٧٨٩، كان والده يرسم المعارك والخيول، وجده يرسم الموضوعات البحرية. حصل على ميداليات في سن صغيرة، أصبح مديرا للأكاديمية الفرنسية في روما وهو في سن ٣٨. تقلب على عدة أنظمة من ملكية وجمهورية واستفاد منها، زار الجزائر عام ١٨٣٣ عدة مرات، وكان يقول إن الجزائر منجم ذهب لفرنسا، عرف باتجاهه الرومانسي، ورسم من خلال موضوعات دينية وشعبية وبدوية، ورسم لوحات يثبت بها صلة الملابس العربية القديمة بالمعاصرة في زمانه، وسجل مرحلة احتلال فرنسا للجزائر في المتحف الحربي بفرساي الذي أقامه الملك لويس فيليب، كان صاحب نفوذ كبير في زمانه، وتعرض للكثير من النقد والتعريض باسمه، وحاول المعرض الذي أقيم عام ١٩٨٠ أن يعيد له اعتباره.

ويقربنا أسلوب الفنان المستشرق الفرنسي نارسيس برشير Narcisse Berchere (ولد عام ١٨١٩) من التأثيرية قبل أوانها، طاف بجنوب فرنسا قبل ذهابه إلى الشرق بحثا عن مصادر لونية وضوئية جديدة.

مناظره الأولية تتصف بألق لوني بسيط، وتوحي بتأثير الفنانين تيودور روسو Theodore Rousseau وبول هيت Paul. Huet، وجيل دبريه Jule. Dupre، وهم الذين سيشكلون فيما بعد مدرسة الباربيزون Barbizon والرسم في الهواء الطلق، وباستمرار رحلات الفنان في الجنوب صارت فرشاته في إسبانيا أكثر وضوحا وأكثر ثراء، وخلال الأعوام ١٨٤٩ و١٨٥٠ زار مصر وآسيا الصغرى والجزر اليونانية وفينيسيا، وأرسل أعماله إلى (الصالون) Salon والمعرض الدولي عام ١٨٥٥، وحصل على أول جائزة رسمية، ثم أنتج لوحات حفرية، وكان قد نفذ لوحتين بالحفر هما (الملك لير) و(هاملت) نقلا عن رسوم للفنان جوستاف مورو Gustave Moreau صاحب الأسلوب الرمزي، وصديق كل من الفنان نارسيس، والفنان المستشرق فرومنتان

Fromentin. وفي عام ١٨٥٦ قضى (نارسيس برشير) شهري أبريل ومايو في صحراء سيناء مع ليون بيلي Léon Belly. ومن شهر يوليو إلى أكتوبر زار مصر السفلى في صحبة جون ليون جيروم Leon Gerome Jean، والنحات فردريك أوجست بارتولدي Frédéric August, Bartholdi. وبعد ذلك بأربعة أعوام اختار ديليسبس الفنان برشير ليسجل له خطوات شق قناة السويس. وما رسمه برشير سواء في فلسطين أو سوريا أو مصر لم يركز على العمارة أو الملابس الإسلامية، وما كان يستهويه هو رسم بقايا الآثار الرومانية أو الأشجار ذات الأبعاد غير العادية. ولوحات برشير سواء المائية أو الزيتية اتصفت باتساع موضوعاتها، وليس مجرد الاستشراق الساعي لاختيار موضوعات تتملق الذوق الاكزوتيكي Exotisme[٢٦].

واقترب أيضا الفنان المستشرق الفرنسي ليون بيلي Léon Belly (ولد عام ١٨٢٧) من أقطاب مدرسة الباربيزون Barbizon التي قدمت بخروجها إلى الطبيعة للمدرسة التأثيرية، واشتهر بلوحته (حجاج في طريقهم إلى مكة) التي رسمها عام ١٨٦١، وعدد من الأعمال الاستشراقية، واشترت فرنسا لوحة الحجاج في نفس العام، وظلت في متحف لوكسمبرج Luxmbourg إلى عام ١٨٨١ حيث استقرت إلى الآن في اللوفر. زار مصر أول مرة عام ١٨٥٠ ضمن جولة في الشرق العربي، وفي عام ١٨٥٥ رحل إلى مصر، وأقام في قصر سليمان باشا في القاهرة القديمة، وصحب الفنان برشير في صحراء سيناء، ورسم نفس موضوعاته.

وأعمال (بيلي) عن الصحراء مميزة، تبدو خالية من الأشخاص، جوها غريب ساحر، تكشف في تفرد حركات أرض جدباء. وكتب الفنان لوالدته يقول: (لون وشكل الأرض لهما جمال خارق، ولا يوجد ما يمكن أن يعطيك فكرة عن روعة اللون. الارتباط مدهش بين السماء، التي تبدو شبه بنفسجية، وبين الرمال الممتزجة بالأحمر الذهبي، وبين بحر تركوازي).

وتجول الفنان (بيلي) مع ادوارد امر Edouard Imer، وجيروم Gerome، وبرشير، وبارتولدي على صفحة النيل من شهر يوليو إلى أكتوبر، ورسم مجموعة من اللوحات الصغيرة التي تكشف عن حماسته لهارمونية الألوان وتحليله لقيمتها الضوئية، رسم أيضا عدة دراسات تشريحية للجمال والجواميس، ودراسات لشخصيات بضربات لونية زيتية قوية، حيث خففت التفاصيل الطريفة من تكتلها وصلابتها[٢٧].

وقد تعرض الاستشراق الفني لنقد بعض جوانبه، وخاصة تناول بعض لوحاته المرأة الشرقية بصورة مهينة، وتقول (رنا قباني) في كتابها (أساطير أوروبا عن الشرق) عن لوحات العاريات التي شاعت في الاستشراق الفني:

«لقد أضفى على الرقص الشرقي في الفن الغربي طابع التعري الفاضح الذي بهر المشاهد، وجعله يرى الشرق كله متمثلا فيه. فلوحات القرن التاسع عشر الاستشراقية جعلت هذا الرقص، رمزا إلى الشرق المتهتك، وأبرزت اختلافه الدرامي عن الرقص الغربي. إذ انه لم يكن مثله مجرد تصوير نوع من النشاط الاجتماعي، بل كان يهدف بالدرجة الأولى إلى إرضاء

المشاهد الذي لا يشارك في الرقص بل يجلس ليملي النظر بالمرأة الراقصة التي لا يكاد يستر جسدها شيء. وهكذا أصبح بالمستطاع استخدام الرقص وسيلة للتعبير عن الرؤية الغربية لصفات الشرق. فهو يصور العري الأنثوي والأماكن المترفة المغلقة والمجوهرات، والتلميحات إلى السحاق والتراخي والعنف الجنسي، أي بكلمة واحدة أصبح هذا الرقص هو الشرق، ومثلما فعل رسامو الكلاسيكية الجديدة حين صوروا المرأة العارية في إطار ميثولوجي بعيد عن الواقع، جاء الرسامون الاستشراقيون في القرن التاسع عشر ووضعوا العري الفاضح في إطار بعيد عن محيطهم، ألا وهو إطار الشرق الذي كان يفتن الجماعة البرجوازية المتطلعة إلى كل ما هو غريب، صحيح أن الفن الغربي صور المرأة العارية، غير أن عاريات المصورين الاستشراقيين كن شيئا صاعقا، فالإطار الميثولوجي الذي وضعت فيه عاريات اللوحات الغربية أدى إلى تخفيف صدمة عريهن و(فينوس) مثلا لم تكن سوى مخلوق اسطوري، أما حين تصبح المرأة العارية خارج نطاق الأسطورة فإنه يدخل في روع المشاهد أنها أضحت في نطاق اللمس والامتلاك، وعندئذ يزول حاجز الوهم لديه، ويغدو إحساسه بالعري مباشرا وأكثر وضوحا»[٢٨].

وتنتقد الكاتبة (رنا قباني) في نفس الكتاب استعراض الاستشراق الفني للاستبداد والجنس والبذخ فتقول:

«لقد رسم أوجين ديلاكروا لوحة (موت ساردانابال) Sardanapale عام ١٨٢٧ أي قبل أن يذهب فعلا إلى الشرق، إنها تحتوي على المخزون الأوروبي لصور هذا الشرق، وحسبما استوحاها من قصيدة لـ (بايرون) تحمل العنوان ذاته، يظهر في هذه اللوحة مستبد شرقي اعتلى سريره الضخم المزين برؤوس الفيلة والأغطية القرمزية، وجلس يراقب بحيادية تامة عملية الإجهاز على حظاياه العاريات، وقد راح يطعنهن عبيده السود بالمدى (الخناجر). ويلاحظ أن كل ما في اللوحة مشوش، وأن المشهد مرسوم بلمسات «رومانسية ومهتاجة، في آن واحد، وتحتشد فيه تفاصيل وأحداث درامية كثيرة لا تترك فسحة واحدة يرتاح عندها النظر، ومع ذلك فإن سمة العنف متلازمة هنا مع سمة الجنس، وعلى الرغم من أن النسوة تظهرن وهن في سكرات الموت فإن أجسادهن العارية رسمت في أوضاع التراخي والاستسلام الجنسي، وهكذا ينقلب مشهد موتهم إلى منظر مثير يستمتع به ساردانابالوس Sardanapalus والناظر إلى اللوحة على حد سواء، ثم ان اللوحة تفيض بالمجوهرات والأحجار الكريمة، فالنساء جميعا مثقلات بالحلي من كل نوع، الأساور والخلاخيل والعقود وعصابات الرأس المرصعة والخواتم والأقراط، كل ذلك للتأكيد على ثراء الشرق الأسطوري»[٢٩].

وتنتقد الكاتبة رنا القباني أيضا تركيز الاستشراق الفني على تصوير العبيد والجاريات فتقول في كتابها آنف الذكر:

«لقد كانت سوق الرقيق بأنواعها المختلفة من أهم المشاهد التي اعتمد الرسامون الاستشراقيون عليها في تصوير لوحاتهم. وقد نالت لوحة (سوق الرقيق البابلية) للرسام (ادوين

لونج) Edwin Long شعبية كبيرة عند عرضها في لندن عام ١٨٧٥، وبيعت بمبلغ باهظ وقياسي. أما لوحة (بدوي يقايض على جارية بسلاح) التي رسمها (جون فيد) John Faed عام ١٨٥٧ فتصور نوعا خاصا من المقايضة: بدوي يأتي بجارية شبه عارية إلى دكان السيوف، وقد جعل الرسام البدوي بكامل أرديته لتتباين مع عري الفتاة وثدييها المكشوفين، فهي هنا لتكون تفاصيل جسدها معروضة ليعاينها في آن واحد التاجر في الدكان، والناظر إلى اللوحة، فهما يقيمان ثمنها وما يعادلها من قطع السلاح. أما الجارية فهي مدعاة للشفقة، إنها تتفرس في وجه التاجر لتتبين منه قراره الذي سيحدد مصيرها، إنها عاجزة تماما، فهي العارية والمقيدة والأنثى والجارية»[٢٠].

ورغم هذا النقد الموجه للاستشراق الفني فإننا لا يجب أن ننظر إليه إلا من خلال ما عاصر سواء في الغرب أو في الشرق العربي، أي التعالي من جانب الغرب، والتخلف من جانب الشرق، يضاف إلى ذلك أن الاستشراق الفني خلال هذه المرحلة أي النصف الأول من القرن التاسع عشر كان ابن زمانه أيضا من الناحية الفنية، فهو بشكل عام خرج من عباءة الرومانسية بما حوت من مبالغة، أو البحث عن المثير والغريب لتحريك العواطف، وكانت مجموعة الفنانين المستشرقين على صلة وثيقة بكافة الأدباء والفنانين رواد الرومانسية الغربية، بل أن البعض من هؤلاء، ممن لم يذهبوا إلى الشرق كانوا يكتبون بهذه المبالغة أو في حدود ما انتهجوه. بمعنى أنهم كانوا يقدمون أنفسهم ومذهبهم على حساب الحقيقة بشكل عام، وهذا ما حصر إنتاج مجموعة الفنانين المستشرقين الذين تأثروا بمصر في حدود الشكل الخارجي دون المضمون. والحقيقة أيضا هو أن الشكل الخارجي في مصر آنذاك - نتيجة لظروف التخلف - كان بعيدا عن مضمون حلقات تاريخ الفن المصري العميقة أو مراحل قوته، وكان علينا الانتظار للنصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى نرى قراءة صحيحة للفن المصري في مراحل قوته، أي إدراكا لقيمة التجريد في الفن المصري ليؤدي دورا جديدا هاما في مجال تأثيره على مذاهب الفن الحديث الغربية.

التمصر أو الهوس بالمصريات EGYPTOMANIE

واكب الرومانسية كمذهب، والاستشراق الفني كتيار داخل المذاهب الغربية «ظهور التمصر» Egyptomanie في الغرب مع مطلع القرن التاسع عشر، وكان يعني إشاعة النموذج المصري القديم في مظاهر الحياة اليومية من عمارة، أو ديكور منزلي، أو مسرحي، أو أزياء نسائية، أو إنتاج فني، من نحت، ولوحات، وتصميم للميادين العامة، أو النافورات، أو الجداريات، وشاع على وجه الخصوص تقليد أبو الهول والأهرامات والمسلات والمعابد والأعمدة والرسوم المصرية القديمة.

ويرصد كتاب «التمصر في الفن الغربي» Legyptomanie dans lart occidental هذا الاتجاه من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين في فنون العمارة والديكور الداخلي

والخارجي، والنحت، والايقونات، والأثاث، وأدوات الزينة، إلى أن تصل إلى فن الإعلان، والسينما، والرسوم المتحركة، والتلفزيون.

ولكن لا يجب أن نطلق مصطلح التمصر أو الهوس بالمصريات على كل ما يتعلق بمصر.. لوحة تقدم منظرا من مصر.. نخيل، خيمة في الصحراء، حيث سيطرت هذه النماذج على معظم الاستشراق الفني أو الاكزوتيزم Exotisme. وليس التمصر أيضا هو مجرد رحلة إلى مصر متشربة بنكه أشياء قديمة مشحونة أو مستعرضة لقالب من الفضول لكل ما هو مصري، وليس التمصر أيضا هو الاستعارة من الفن المصري المعاصر، وقد شاع في ذلك الوقت (القرن ١٩). ولا يجب أن نأخذ بهذه المظاهر المحلية المرتبطة بهذه البلاد أكثر من الارتباط بالتفكير الغربي. أو أيضا خلق بعض التصميمات الاستعراضية مثل: محطة أو متحف القاهرة، أو بعض الفيلات التي أقيمت خارج القاهرة.

وحصر ظاهرة «التمصر» في مجرد نماذج بسيطة من الفن المصري هو اقتطاع للجزء الهام من التمصر. التمصر هو وعاء للرموز ولا يجب أن نعتقد أن هذه الرموز من القديم يجب أن ترتبط بقدر ماتستطيع بأشكال تعادلها. الأمر يتعلق بالعكس، إنها رموز جديدة تلبست هذه الأشكال على طول الخيط الذي يربط القرون باستحواز محرك للأذواق والأفكار. نحن مقدرون أن كل عصر كانت له أشكاله المصرية المختارة من قبل فنانيه عن وعي، ولهدف واضح الخصوصية. كانت هذه العصور تعيد خلق أسرار بلد بعيد أسيء فهمه، وتكريما لحضارة، وأيضا لكتابة تثير الفضول، ولم تعرف أسرارها بعد. والحقت هذه الأسرار بالماسونية التي ادعت أنها هي المحرك لحملة بونابرت العسكرية على مصر القائمة على أسطورة نابليون. التمصر كشف عن حقيقة مزدوجة تحوي ثلاثة عناصر: المنابع المتعلقة بالآثار والفنون، الذوق العام الذي يميل ناحية التجديد والاكزوتيزم Exotisme، والرمزية التي حملتها ظاهرة التمصر. وبصورة موازية كان التمصر أيضا تعبيرا عن أسلوب مصري جديد، وبعث للفن المصري القديم، وإعادة استخدامه في إطار آخر من أشكال هذا الفن، وفي إطار الأسلوب المصري الجديد، تمت إعادة الانتفاع والتبني لتراكيب تولد تمصرا داخليا، وربط كل هذه الطاقات يخلق النماذج المتشابهة لأشكال متنوعة، وإعادة تخليق أكثر أصالة في داخلها عناصر مصرية تستطيع أن تتجاور مع أخرى مستعارة من القديم الكلاسيكي، أو من مادة الفن المعاصر، أو بتبنيات (من التبني) حرة من موضوعات على النسق المصري، التمصر إذن أبعد ما يكون عن مجرد الهوس بمصر، والمصطلح الإنجليزي Egyptian Revival في هذا المجال يبدو هو الأكثر إيحاء، لأنه لا يكفي بالطبع مجرد نقل الأشكال المصرية القديمة، بل يجب على الفنان أن يعيد خلق هذه الأشكال في حساسية نقية رابطا إياها مع عصره حتى تعيد إعطاء مظهر الحياة، أو إعطاء فائدة أخرى من أجلها صنعت على النسق المصري الأصلي، وإلى الآن نقدر عودة ظاهرة «التمصر» إلى بداية القرن التاسع عشر تحت عنوان «العودة إلى مصر» Retour D'egypte شعار استخدم دائما لصنع ديكورات على النسق المصري، بل وإلى وقت متأخر عن ذلك، ولا

يعرف مؤرخو الفن كيفية تصنيف هذا الشكل الخاص الذي مزج دائما بين عدة أساليب حيث أرفقوه طوعا بمفاهيم متسعة مثل الكلاسيكية الجديدة أو الاكزوتيزم Exotisme أو الانتقائية، وهذا ما افقدها مع تعاقب السنين هويتها، وصارت ظاهرة التمصر تتشابه مع الأشكال الأخرى التي استعارت من الاغريق أو الرومان أو الاتروسكيين Etrusques أو الصين أو اليابان. ظاهرة التمصر كانت بالطبع واحدة من المشاركات في هذه الحركات، ولكن كان لها أيضا حقيقتها الخاصة بمستوى كل التيارات مع تقدير خاص لجوهرها الأصيل صاحب الحضور على مر العصور، وقد يثير الدهشة أن هذا المصطلح لم يأخذ حقه في مجال الاستشهاد به فيما عدا ما يرد في تاريخ الفن. ويتصف «التمصر» بالمقارنة مع نموذج التقليد، أو إعادة الخلق الذي يمر بمرحلة التشبه. يتصف التمصر بالديمومة وليس مجرد اعتباره أمرا زائدا، أو صرعة عابرة[٣١].

ويتحدث كتاب (التمصر في الفن الغربي) عن مقدمات ظاهرة التمصر في أواخر القرن التاسع عشر فيقول:

« لم يقتصر الأمر على مجرد الصرعة (الموضة) الجديدة، ولكن كان في الحقيقة تيارا عاما للأفكار مدفوعا بقوة كبيرة. بدأنا نرى في كل مكان نماذج لأبي الهول، وديكورات داخلية تستخدم بشكل متنامي عناصر مصرية. على سبيل المثال أجنحة مختلفة خاصة بالملكة ماري انطوانيت، وقد لعبت ملكة فرنسا دورا هاما في نشر النموذج المصري في فرنسا، بل وفي أوروبا. وأضافت (الملكة) تماثيل «أبو الهول» لديكور غرفتها في فرساي، وفي صالونها في فونتينبلو Fontainebleau اختارت بنفسها من بين الموضوعات الفنية التي تزين عرشها فازة كبيرة من اللازورد قوائمها على شكل «أبو الهول» لتوضع فوق مدفئتها في قصر فرساي. وطلبت من جان بتيست سينيه Gean Baptiste, Sene عمل أثاث بقواعد له طابع مصري لقصورتها الخاصة في قصر سان كلو Saint Cloud ، ونستطيع أن نشهد في فرساي وفونتينبلو مقاعد تقترب من نفس النهج، ورسم لها بوازو Boizot تصميم لعصا مدفأة على شكل «أبو الهول» وأعجبها فطلبت منه نموذجا آخر لصالة ألعاب الملك في سان كلو، وحوت صالة البردي، وصالة الصليب اليوناني، وقاعة السجاد في الفاتيكان نماذج إيطالية لها نفس الاتجاه «التمصر» والتي لم تصل إلا متأخرة إلى انجلترا وألمانيا»[٣٢].

وقد اتخذت الثورة الفرنسية بدورها بعض الموضوعات (المصرية) في احتفالاتها الشعبية الكبيرة، وكان من الطبيعي أن يستعين الثوار ببعض الرموز المصرية التي تخدم أهدافهم السياسية كرموز استبداد الفرعون وتحطيمها كتحطيم الرموز الملكية والإقطاعية، ولكن ذلك لم يكن الشيء الهام بجانب التيار العام تجاه مصر آنذاك، وهو الشعور بأن هذا التاريخ العتيق قد حمل النقاء المثالي لشعب لم يعد راغبافي تلك المباني التي شيدتها السلالات الملكية منذ العصر القوطي Gothique[٣٣].

وإذا كان كتاب (التمصر في الفن الغربي) Legyptomanie dans. lart occidental يقرر أن ظاهرة التمصر المتجه إلى التمثل بمصر القديمة في إبداعات عديدة قد استمرت خمسة قرون، ومازالت قائمة إلى الآن على اعتبار أن هذه الحضارة لا تمثل مذهبا فنيا عرضة للتمرد عليه مع التطور الجديد، ولكنها منبع خصب صالح للاستلهام منه في كل عصر حسب تطور هذا العصر أو حسب قالبه الخاص، إذا كان هذا هو مفهوم التمصر أي ما يمكن أن نلخصه بالحضور المباشر لمصر والاقتصار عليها، فإن الاستشراق الفني Orientalisme كان يعني الاستلهام من الشرق العربي بكامله، أو على الأقل ما عرف آنذاك لدى الغرب من شرق عربي، أي الشمال الأفريقي ومصر والشام والعراق، وهذا يعني أن حضور مصر في الاستشراق الفني كان مواكبا لتاريخ الفن الغربي، اتفق في بدايته مع المذهب الرومانسي بشكل عام من ناحية، ومع بدء مرحلة «التمصر» بشكل خاص بمصر من ناحية أخرى.

الخلاصة

الرومانسية، ثم الاستشراق الفني، ثم التمصر.. أقواس متداخلة. كانت الرومانسية بحكم أنها مذهب متسع الأركان في تاريخ الإبداع الغربي الأوسع في أقواسها، وخرج من داخلها الاستشراق الفني، ثم جاء التمصر أو الهوس بالمصريات من داخل قوسي الاستشراق الفني.

وبحكم مذهبية الرومانسية تجدها تستمر إلى أواخر القرن التاسع عشر، وإن كانت قد اخترقت منذ منتصف القرن بالمدرسة الواقعية أدبيا وفنيا، بينما سنجد أن الاستشراق الفني قد تلون بألوان المدارس التشكيلية الغربية فجاء في المعالجة بتتابع هذه المدارس «كلاسيكي، ثم رومانسي، ثم واقعي أو تسجيلي، ثم تأثيري». وتفرد التمصر أو الهوس بالمصريات بأن له مقدمات تضرب في عمق يصل للقرن السادس عشر، غير أنه تبلور بعد رسوخ دراسة المصريات في منتصف القرن التاسع عشر، وتحول لظاهرة تقليد لكل ما هو فرعوني في الشكل فقط وإلى القرن العشرين.

والرابطة بين الرومانسية والاستشراق الفني والتمصر، أو ما يجمعها، أو ما اكتفت به في النصف الأول من القرن التاسع عشر، هو النظر إلى مصر على أنها من منابع الاستلهام للصياغة في النهاية بالأسلوب الغربي.

وكانت الخطوة التالية هو اقتراب مفاهيم مدارس الفن الغربي من المفاهيم الفنية العربية بشكل عام والمصرية بشكل خاص، أي الاتجاه للنظر إلى التكوين الفني، أو اللوحة ككائن مستقل عن الواقع في محاولة لقراءة باطنة. أي جعل الشكل سبيلا للوصول إلى المضمون، وليس مجرد نقل أو تقليد للمرئيات المباشرة. وقد مهدت الرومانسية الباحثة عن الضوء واللون لمرحلة خروج الباربيزون Barbizon إلى الطبيعة وعشقها، والتي مهدت بدورها لقراءة التأثيرية لحوار الضوء واللون بأسلوب علمي اعتمادا على نظرية (نيوتن) للتحليل الطبيعي للألوان، وهذا ما سيتم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

الهوامش والمراجع

(١) علماء الحملة الفرنسية (وصف مصر. المصريون المحدثون) الترجمة الكاملة بقلم زهير الشايب. مكتبة مدبولي. القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٨٩. ص ٢٧٠ -٢٧١.

(٢) عبدالرحمن الجبرتي (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) الجزء الثاني. دار الجيل. بيروت ١٩٧٨. ص ٢٢٣-٢٢٤.

(٣) المرجع السابق ص ٢٢٤-٢٢٥.

(٤) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤. ص ٧٩.

(٥) المرجع السابق. ص ١١٧.

(٦) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤. ص٣-٤-٤-٤.

(٧) Brunner. Manfred (le larousse des grands peintres) Librairie. larousse. paris 1976P. 164.

(٨) د. عفيف البهنسي (الفن في أوربا). دار الرائد العربي. لبنان ١٩٨٢. ص١٤٦- ١٤٧.

(٩) المرجع السابق. ص١١٨.

(١٠) د. عفيف البهنسي (الفن والاستشراق). دار الرائد العربي. لبنان ١٩٨٣. ص٤٦ -٤٧.

(١١) Serullaz. Maurice (le larousse des grands peintres). librairie. Larousse. Paris.1976.P. 94. 95

(١٢) Lynne thornton. (les. orientalistes. peintres. voyageurs. 1828-1908) A.C.R. edition. Paris 1985. P. 38 - 42.

(١٣) د. عفيف البهنسي (الفن والاستشراق) مرجع سابق. ص٥٢.

(١٤) هربرت ريد Herbert. reed (معنى الفن) ترجمة سامي خشبة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٨. ص٢٠١ -٢٠٢.

(١٥) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الثاني. مرجع سابق. ص٢٩٧.

(١٦) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الأول. مرجع سابق. ص ٤٠٢.

(١٧) ادوارد وليم لين (المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم) دار النشر للجامعات. ترجمة عدلي طاهر نور. القاهرة ١٩٧٥. ص٢٧٦.

(١٨) Jean-Marie. carre (voyageurs. et ecrivains Francais en egypte) Tome. premier Imprimerie de Iinstitut. francais. Dar-cheologie orientale le caire. 1956. P. 303. 304.

(١٩) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الأول. مرجع سابق. ص٢٠٨.

(٢٠) مرجع سابق. Lynne. thornton. P. 30 - 31.

(٢١) المرجع السابق. ص ٣٤.

(٢٢) مرجع سابق Jean-Marie carré. P. 267-268.

(٢٣) د. ثروت عكاشة (مصر في عيون الغرباء) الجزء الثاني. مرجع سابق ص ٤٤٠.

(٢٤) المرجع السابق. ص٤٤٢.

(٢٥) المرجع السابق. ص ٤٤٤.

(٢٦) مرجع سابق. Lynne thornton P. 94

(٢٧) المرجع السابق ص٩٨.

(٢٨) رنا قباني (أساطير أوروبا عن الشرق) ترجمة د. صباح قباني. دار طلاس. دمشق ١٩٨٨ ص١١٠.

(٢٩) المرجع السابق. ص ١١٨.

(٣٠) المرجع السابق. ص١٢٣.

(٣١) Jean - Marcel. Humbert (Legyptomanie. dans Lart occidental) A.C.R. edition paris. 1989. P.12.

(٣٢) المرجع السابق. ص٢٤.

(٣٣) المرجع السابق. ص٢٤-٢٥.

مراجع اللوحات

(١) من كتاب (Delacroix, le voyage, au, maroc)
Catalogue. Exposition. Organisée par L. institut du monde arabe. 1994 - 1995. P.36 ص

(٢) المرجع السابق ص ٤٢.

(٣) المرجع السابق ص ٥٢-٥٣.

(٤) المرجع السابق ص ١١٤-١١٥.

(٥) بتصريح من متحف السيد طارق رجب بالكويت، يمكن الاطلاع عليها وعلى غيرها من أعمال الفنان دافيد روبرتس في مقتنيات المتحف.

(٦) من كتاب (الفن العربي في آثار القاهرة من القرن السابع إلى نهاية القرن الثامن عشر ١٨٦٧/١٨٧٩)
L'art. Arabe D'après les monuments du caire depuis le vii É siécle jusqua la fin du xviii siécle 1867 - 1879 ص دار الآثار الإسلامية الكويت.

(٧) من كتاب Lynne. Thornton (les. orientalistes. Peintres Voyageurs 1828. 1908) A.C.R. Edition. paris. 1985. P.68. 69.

(٨) المرجع السابق ص ٣٤-٣٥.

(٩) المرجع السابق ص ١١٦.

(١٠) من كتاب Jean. Marcel humbert (L'egyptomanie dans lart occidental) A.C.R. édition paris 1989. P.237.

(١١) المرجع السابق ص ٢٨٩.

تعليق الصور

(٢٠) (نابليون يزور المصابين بالطاعون في يافا) لوحة للفنان الرومانسي الاستشراقي انطوان جان جرو Antoin, Jean. Gros (متحف اللوفر. باريس) ٥,٢٣ x ٧,١٥م.

(٢١) تفصيل من لوحة (مذبحة سكيو) لـ ديلاكروا Delacroix زعيم الرومانسية (متحف اللوفر. باريس) ٤,١٩ x ٣,٥٤م.

(٢٢) (موت ساردانابال Sardanapal) لوحة ديلاكروا رسمها عام ١٨٢٧ (متحف اللوفر) ٤,٩٦ x ٣,٩٢م.

(٢٣) تفصيل من لوحة (نساء الجزائر في جناهن) ديلاكروا (متحف اللوفر باريس).

(٢٤) (سوق الغورية) لوحة للفنان المستشرق الايرلندي دافيد روبرتس David Roberts. رسمها عام ١٨٣٩.

(٢٥) (مشكاه من الزجاج المطلي بالمينا القرن ١٤). جامع السلطان برقوق. القاهرة. لوحة للفنان المستشرق الفرنسي بريس دافين Prisse, dص avennes.

(٢٦) (وجبة الغذاء في القاهرة) لوحة الفنان المستشرق الإنجليزي جان فردريك لويس Jean, Frederik Lewis. اوين ادجار جاليري Owen edgar callery. لندن ٦. ٨٧ x ٦. ١١٥سم.

(٢٧) (بقايا مسجد الحاكم في القاهرة) لوحة الفنان المستشرق الفرنسي بروسبيه ماريا Prosper Marilhat رسمها عام ١٨٤٠ (متحف اللوفر. باريس) ٥. ١٣٠ x ٥. ٨٤سم.

(٢٨) (مدينة الفيوم) لوحة الفنان المستشرق الفرنسي جان ليون جيروم Jean leon Gérome. متحف جاليري. لندن. ٣٨ x ٥٦سم.

(٢٩) (يوسف يفسر احلام فرعون) لوحة ادريان جوينيه Adrien Guignet من اقطاب التمصر (الهوس بالمصريات Egyptomanie) ٩٨. ١ x ٢٩. ١م.

متحف الفنون الجميلة في روين Beaux - Arts. Rouen اللوحة تصور الفرعون خلفه الأبراج في معبد دندرة، يلبس التوجا الرومانية. وان اعتمر التاج الفرعوني، محاط بمستشاريه. رسم الفنان هذه التفاصيل بعد استشارة المستشرق الفنان الفرنسي بريس دافين عام ١٨٤٥.

(٣٠) ديكور أوبرا (الناي السحري) لـ موزار (منظر معبد الشمس) من عمل الفنان سيمون كواجيلو Simon Quaglio. من اقطاب التمصر أو الهوس بالمصريات. قدم العرض في ميونيخ عام ١٨١٨ (متحف ميونيخ).